

La rielaborazione del sublime kantiano in Lyotard: apertura di un problema di fruizione

di Maria Luisa Bonometti

Abstract

La rielaborazione di Lyotard del sublime kantiano, nella sua declinazione specificamente estetica, si apre a un orizzonte irrisolto nel rapporto tra l'opera d'arte e il fruitore. Analizzando la trasposizione post-moderna del sublime, in riferimento anche alla sua declinazione da parte di Newman, si seguiranno le tracce del pensatore francese per delinearne i nodi problematici legati alla ricezione artistica; con particolare attenzione per la questione del gusto come possibile struttura portante di un rinnovato *senso comune*.

La rielaborazione del concetto del sublime kantiano¹ torna a più riprese nell'opera di Lyotard, differenziandosi in due accezioni fondamentali. Nell'una, più propriamente estetica, il sublime è considerato come indispensabile chiave d'accesso agli sviluppi dell'arte avanguardistica²; nell'altra, più vicina alla sfera etico-politica – seppur non esente da implicazioni estetiche – il sentimento dell'entusiasmo, inteso come «modo estremo del sublime», s'inserisce nella critica alla concezione kantiana della storia.

Trascurando lo sviluppo della nozione di entusiasmo, ci si vuole qui concentrare sull'analisi lyotardiana dell'estetica del sublime. Quest'ultima, a differenza della teoria kantiana, lascia aperto infatti un orizzonte problematico per la fruizione dell'arte contemporanea, che proprio da tale estetica fa partire le sue movenze. Tappa forzata è dunque una sommaria definizione del sublime quale emerge dalla *Critica*

¹ E precisamente, la concezione del sublime quale emerge dalle pagine ad esso dedicate nella *Critica del Giudizio*, a cui Lyotard fa riferimento tralasciando le kantiane *Osservazioni sul bello e sul sublime*.

² Sul significato attribuito da Lyotard al termine avanguardia, con relative questioni problematiche, cfr. A. David, *Lyotard on the Kantian Sublime*, in *Paideia: contemporary philosophy*, papers from the Twentieth World Congress of Philosophy, Boston, Massachusetts, August 10-15, 1998.

del Giudizio: prima d'approfondirne la rielaborazione, o stravolgimento che dir si voglia, da parte del pensatore canadese.

La novità del sublime kantiano è il suo configurarsi come il risultato di un giudizio. I modelli della sua tradizionale trattazione sono abbandonati: non si è di fronte a uno stile retorico, né a un'idea, né a qualcosa di empirico, psicologico o fisiologico³. Il sublime è bensì un sentimento critico, «connesso [...] a una "facoltà di giudicare", di porre cioè *relazioni tra funzionalità soggettive, capaci di evidenziarne le potenzialità conoscitive*»⁴. Il filosofo individua un sublime matematico e un sublime dinamico⁵, generati entrambi da un'inadeguatezza delle facoltà del soggetto. Nel sublime matematico, tale inadeguatezza consiste in un'insufficienza dell'immaginazione, rispetto alla ragione, nella valutazione estetica delle grandezze; mentre nella versione dinamica si testimonia l'incapacità dell'immaginazione di afferrare nella natura la sua destinazione sovrasensibile: che viene colta invece dalla ragione. Si attesta così una facoltà dei sensi che rende (quasi) intuibile la superiorità della meta razionale delle capacità conoscitive. Attestazione che conserva tuttavia un retrogusto amaro: nel sublime, sentimento duplice, dispiacere e piacere vengono a intrecciarsi strettamente: il piacere scaturito dalla "scoperta" della propria destinazione sovrasensibile con il dispiacere originato dal riconoscimento dell'inadeguatezza dell'immaginazione. Non si tratta però di una constatazione psicofisiologica: questi sentimenti derivano dal ritrovamento di un limite⁶.

³ Per una sintesi delle varie accezioni del sublime che si sono susseguite nel dibattito filosofico a partire dalla traduzione, a opera di Boileau, dello Pseudo-Longino: P. Giordanetti, M. Mazzocut-Mis (a cura di), *I luoghi del sublime moderno*, Led On Line, 2005.

⁴ E. Franzini, M. Mazzocut-Mis, *Estetica. I nomi, i concetti, le correnti*, Mondadori, Milano 2000, p. 295.

⁵ Cfr. I. Kant, *Critica del Giudizio*, tr.it. di A. Gargiulo, revisione di V. Verra, "Introduzione" di P. D'Angelo, Laterza, Roma-Bari 1997, p. 165.

⁶ Come nota Lyotard nel suo confronto tra il bello e il sublime nel pensiero kantiano, la differenza tra le due modalità del giudizio non riprende la divisione tra intelletto e ragione (a cui spetterebbero, rispettivamente, il limite e l'approccio all'illimitato); è il limite stesso a non poter esser invece concepito dall'intelletto come proprio oggetto:

Un limite evidenziato dal sublime stesso, il quale disvela una regione “oscura” dell’esperienza – che la conoscenza teoretica non potrà mai completamente illuminare – in cui s’incontrano il giudizio estetico, la ragion pratica e la forma intellettuale. In che modo poter dunque indagare quest’ambito razionalmente? Evitando metaforizzazioni retoriche, replica Kant, nonché

l’errore di un giudizio ancora rozzo e non esercitato, e [...] le stravaganze geniali, mediante le quali [...] si promettono, senza alcuna ricerca metodica e cognizione della natura, tesori immaginari mentre si sprecano quelli veri. In una parola, la scienza (criticamente cercata e metodicamente avviata) è la porta stretta che conduce alla dottrina della saggezza⁷.

Non a caso, nella *Conclusione* appena citata della *Critica della Ragion Pratica*, Kant indica come esemplari temi sublimi «il cielo stellato sopra di me e la legge morale in me»: a testimoniare la forte connessione tra il sentimento sublime e la sfera dell’etica. Come Lyotard evidenzia con toni apocalittici «la violenza, il vigore, sono necessari al sublime, esso prorompe, si erge [...]. L’immaginazione dev’essere violentata perché è attraverso il suo dolore, attraverso la mediazione del suo stupro che si ottiene la gioia di vedere, o intravedere, la legge»⁸. Il sublime è infatti *Geistesgefühl*, «stima per le idee morali»: un sentimento spirituale sostenuto «da una finalità del soggetto rispetto agli oggetti considerati nella loro forma, o persino nell’assenza di forma, in virtù del concetto della libertà»⁹. Un sentimento che è lecito considerare come *e-*

esso «non è un oggetto per l’intelletto, è il suo metodo: tutte le categorie dell’intelletto sono degli operatori di determinazione, cioè di limitazione» (J.F. *Anima minima: sul bello e il sublime*, tr. it. di F. Sossi, Nuove Pratiche Editrice, Parma 1995, p. 96).

⁷ I. Kant, *Critica della Ragion Pratica*, tr. it. di F. Capra, revisione di E. Garin, “Introduzione” di S. Landucci, Laterza, Roma-Bari 1997, p. 357.

⁸ J.F. Lyotard, *Anima minima: sul bello e il sublime*, cit., p. 71.

⁹ I. Kant, *Critica del Giudizio*, cit., p. 55.

estetico a tutti gli effetti nel suo esprimere una finalità soggettiva che non si basa su un concetto dell'oggetto¹⁰.

E proprio a partire dalla sua indifferenza per la forma Lyotard accusa il sublime di sottintendere un interesse indiretto, «per non dire perverso». Guidato dall'intenzione di scoprire la sua autentica destinazione, esso negherebbe in realtà il disinteresse proprio dell'esperienza estetica: con sconvolgenti conseguenze per l'unità del soggetto e la comunità sentimentale estetica¹¹. Ciò che il pensatore canadese qui non coglie, e che permette di salvare la teoria kantiana dai problemi di fruizione che denotano al contrario la sua rielaborazione, è tuttavia la fondazione su base etica della possibilità di condivisione del sentimento sublime:

Se il giudizio sul sublime di natura (più che quello sul bello) esige una certa coltura, esso non è prodotto originariamente dalla coltura stessa, né è introdotto nella società da una semplice convenzione, ma ha il suo fondamento nella natura umana, in qualche cosa che si può supporre ed esigere da ognuno insieme con il sano intelletto, vale a dire nella disposizione al sentimento per le idee (pratiche), cioè al sentimento morale. Su ciò si fonda la necessità che noi attribuiamo al giudizio del sublime, quando esigiamo l'accordo del giudizio altrui col nostro. [...] Essendo [nel

¹⁰ Nel lessico kantiano la sensazione (*aisthesis*) indica una rappresentazione riferita unicamente al soggetto, che non serve a conoscenza alcuna; per cui *estetico* è ciò che si giudica in base alla "sensazione interiore" del soggetto.

¹¹ Cfr. J.F. Lyotard, *Anima minima: sul bello e il sublime*, cit., pp. 78-83. Tale interesse andrebbe paragonato per Lyotard all'aspettativa del beneficio che si ottiene da un sacrificio; un sacrificio che coinvolge la natura, immolata sull'altare della legge, in modo che l'immaginazione raggiunga un'estensione e una potenza maggiore della natura stessa. Il rispetto che il sublime indirizza alla legge si ottiene dunque con un uso delle forme che non è quello cui esse sono costitutivamente destinate. In questa «perversione» della finalità, tipica dell'istituzione del sacro, si distrugge il presente «per accedere al "contro-dono" dell'impresentato». L'immaginazione produttiva si assoggetta così spontaneamente alla ragione, al fine di suscitare una legge «che non è la sua propria». Questo sacrificio, che come tale cela in sé un'idea di calcolo, non può tuttavia guadagnarsi né santità né rispetto etico, e, anzi, fa sì che il sublime neghi il disinteresse dell'esperienza estetica e il principio di «incondizionatezza» della legge pratica: con «conseguenze deleterie per il soggetto e la comunità estetica» che tuttavia non vengono approfondite.

sublime] l'immaginazione riferita alla ragione in quanto facoltà delle idee¹².

Il sublime viene annoverato nei sentimenti che hanno come fondamento principi *a priori*: guadagnandosi, nella sua "base" etica, l'ingresso a pieno titolo nella filosofia trascendentale¹³. In Lyotard, ogni implicazione morale è tematizzata invece soltanto in riferimento all'*entusiasmo*¹⁴, risvolto "politico" del sentimento sublime; in modo da creare quasi una forzata scissione tra la sua declinazione estetica e quella etico-politica. Quanto al versante artistico, infatti, di legami con la sfera morale non c'è che flebile traccia. La rielaborazione lyotardiana di un sublime artistico sceglie di prendere le mosse dal passo della *Cri-*

¹² I. Kant, *Critica del giudizio*, cit., pp. 204-205.

¹³ Esposizione e deduzione «dei giudizi sul sublime della natura» vengono infatti a coincidere. In essi si trova un rapporto finale delle facoltà conoscitive: rapporto che sta *a priori* a fondamento della volontà (la facoltà dei fini) e ch'è dunque esso stesso finale *a priori*; «e questo è proprio la deduzione, vale a dire la legittimazione della pretesa di questi giudizi alla validità universale e necessaria» (*ibid.*, p. 237).

¹⁴ Cfr. J.F. Lyotard, *Il dissidio*, a cura di A. Serra, Feltrinelli, Milano 1985 e *L'entusiasmo. La critica kantiana della storia*, a cura di F. Mariani Zini, Guerini e associati, Milano 1989. Attraverso la nozione di entusiasmo, il pensatore canadese vuole affermare l'impossibilità della prospettiva teleologica che caratterizza la concezione kantiana della storia. Non si può attribuire senso unitario all'attuale condizione postmoderna, caratterizzata dalla frammentazione delle «grandi narrazioni» (scientifiche, letterarie, artistiche) e dal fallimento dei tre grandi meta-racconti fondatori (illuminismo, idealismo e marxismo). Riconoscendo il valore positivo di ciò che è frammentato e polimorfo, Lyotard propone di sostituire all'ipotesi teleologica kantiana l'idea ch'esistano fini eterogenei, cui si accompagna il sentimento dell'entusiasmo. Quest'ultimo, «modo estremo del sublime», se moralmente rasenta la demenza conserva invero una validità estetica, che sola può dimostrare come l'umanità sia in marcia costante verso il meglio (cfr. *ibid.*, pp. 57-58). A fondarne la legittimità di segno di progresso è il suo essere sentimento esteticamente puro, basato su di un senso comune: «questo consensus a cui fa appello il sentimento sublime [...] non è che un'Idea della comunità, per la quale mai si troverà una prova, cioè una presentazione diretta, bensì solo una serie di presentazioni indirette» (*ibid.*, pp. 52-54). Lyotard dimentica però che la fondazione della comunicabilità universale del sublime, in Kant, non si basa sulla presupposizione di una "comunità di fruizione" come nel giudizio di gusto, ma trae origine dalla presunzione dell'esistenza del *sentimento morale* in ogni uomo. Dimenticanza forse solo momentanea, poiché egli stesso scriverà a proposito del «*sensus communis* (di cui [...] Kant non parla a proposito del sublime, ma soltanto del bello)» (J.F. Lyotard, *L'inumano. Divagazioni sul tempo*, a cura di E. Raimondi e F. Ferrari, Lanfranchi, Milano 2001, p. 140).

tica del Giudizio in cui si cita l'interdizione della legge ebraica alla rappresentazione delle immagini:

Il sublime deve sempre riferirsi alla maniera di pensare, cioè a massime dirette a imporre il dominio dell'elemento intellettuale e delle idee della ragione sulla sensibilità. Non è da temere che il sentimento del sublime abbia da perdere qualcosa per questo modo astratto d'esibizione, che è del tutto negativo riguardo al sensibile; perché sebbene l'immaginazione non trovi nulla al di là del sensibile cui possa attaccarsi, essa si sente illimitata appunto per questa soppressione dei suoi limiti: e, per conseguenza, quell'astrazione è un'esibizione dell'infinito [...]. Forse non v'è nel libro delle leggi degli ebrei un passo più sublime di questo comandamento: «Tu non ti farai alcuna immagine o figura di ciò che è in cielo, in terra, o sotto la terra, etc.». [...] Lo stesso vale per la rappresentazione delle legge morale [...]. Questa esibizione pura, semplicemente negativa, della moralità, e che eleva l'anima, non comporta invece il pericolo del fantasticare, che consiste nell'illusione di voler vedere qualche cosa al di là dei limiti della sensibilità, cioè nel sognare secondo principii (vaneggiare con la ragione); appunto perché l'esibizione non è se non puramente negativa.¹⁵

Lyotard accantona al solito l'impalcatura della riflessione kantiana¹⁶ per concentrarsi soltanto sull'impresentabilità del sublime. Poiché non è possibile rappresentare «l'infinito della potenza o l'assoluto della grandezza, che sono delle pure Idee» il sublime kantiano ricorre alla loro evocazione, attraverso una *presentazione negativa*. Di questa paradossale «presentazione che non presenterebbe nulla» Kant dà appunto come esempio il divieto delle immagini nella legge mosaica. E tale indi-

¹⁵ I. Kant, *Critica del giudizio*, cit., pp. 223-225.

¹⁶ Ovvero, oltre alla già citata critica al presunto interesse del sublime, Lyotard accenna alla questione etica soltanto nominandola marginalmente in riferimento all'opera dell'artista contemporaneo Barnett Newman, elevato dal pensatore come esemplificazione della sua concezione del sublime: «Il messaggio [delle opere di Newman] è la presentazione ma di nulla, cioè della presenza. Questa organizzazione "paradigmatica" è molto più vicina all'etica che a qualsiasi altra estetica o poetica» (J.F. Lyotard, *Anima Minima: sul bello e il sublime*, cit., p. 113).

cazione, secondo Lyotard, annuncerebbe le ricerche dell'astrazione e del minimalismo, per mezzo delle quali la pittura cerca di sbarazzarsi della figurazione¹⁷.

Certamente, attribuire all'arte il ruolo di suscitare il sentimento sublime è operazione arbitraria: il filosofo tedesco sottolinea esplicitamente ch'esso deve cercarsi «solo nella natura grezza»¹⁸. Tuttavia, come nota Sossi¹⁹, Kant stesso manterrebbe un margine di ambiguità su questo punto. Anzitutto, nel riferimento allo *stile* della natura nel sublime²⁰: riferimento che aprirebbe una concezione passibile di far trapassare l'una nell'altra arte e natura. In secondo luogo, sublime non è la natura in sé, ma il suo utilizzo, da cui deriverebbe un *interesse* indirizzato a rendere sensibile una finalità indipendente dalla natura²¹. A ciò bisognerebbe infine aggiungere gli accenni kantiani a esperienze sublimi di fronte a opere d'arte monumentali: nell'esempio del viaggiatore Savary di fronte alle piramidi e dello spettatore qualunque al cospetto della Basilica di San Pietro²². Del resto è lo stesso Kant a precisare la sua oscillazione: «com'è giusto, prendiamo qui in considerazione prima di tutto il sublime degli oggetti naturali (quello dell'arte è limitato sempre dalla condizione dell'accordo con la natura)»²³. Si trova così esclusa dall'orizzonte del sublime ogni manifestazione artistica che

¹⁷ Cfr. *ibid.*, pp. 117-118.

¹⁸ Cfr. I. Kant, *Critica del giudizio*, cit., p. 177: «quando il giudizio estetico deve essere dato puramente (senza essere mescolato con alcun giudizio teleologico, come giudizio della ragione), e quindi come un esempio pienamente appropriato alla critica del Giudizio estetico, il sublime non si può cercare nei prodotti nell'arte (come, per esempio, edifici, colonne, etc.), dove uno scopo umano determina così la forma come la grandezza [...] ma solo nella natura grezza».

¹⁹ F. Sossi, "Introduzione", in J.F. Lyotard, *Anima minima: sul bello e il sublime*, cit..

²⁰ «La semplicità (la finalità senz'arte) è come lo stile della natura nel sublime» (I. Kant, *Critica del giudizio*, cit., p. 225); e ancora: «sicché essa [la bellezza naturale] [...] estende il nostro concetto della natura, dal concetto di semplice meccanismo al concetto di natura come arte» (*ibid.*, p. 163).

²¹ Interesse che, come già visto, contraddirebbe il disinteresse proprio dell'esperienza estetica; e che porterebbe per Lyotard a un abuso della natura destinato a sfociare nella violenza delle «estetiche della tecnica».

²² Cfr. I. Kant, *Critica del giudizio*, cit., p. 175.

²³ *Ibid.*, p. 161.

s'allontani dal paradigma mimetico: minimalismo e astrazione compresi, ovviamente.

Anche Lyotard sembra accorgersi della scarsa legittimità delle sue pretese nel contesto kantiano. In *Anima Minima* egli riconosce esplicitamente che «nessuna *techne* può ottenere quest'effetto dell'*Überschwengliche*, e l'arte che mira al sublime è destinata al ridicolo. Il che non impedisce che dalle arti ci si aspetti quest'assurdità»²⁴. Da un secolo infatti il sublime si è sostituito al bello in quanto oggetto della rappresentazione artistica. Una situazione determinata dal tentativo delle avanguardie di rappresentare l'irrappresentabile: un quid soprasensibile, costituito per Kant dalle idee della ragione, che sfugge dall'oggettivazione. Nonostante quest'impresentabilità di principio, qualcosa s'intravede tuttavia in controluce: l'inadeguatezza: la dismisura di ogni presentazione riguardo agli oggetti delle idee razionali. Presentata nel sensibile e dall'immaginazione, «questa stessa “discrepanza” ricorda allo spirito le Idee sempre assenti alla presentazione, e così le ravviva»²⁵. Il sublime è quindi definito dal filosofo come figlio dell'unione infelice tra l'Idea e la forma. Infelice nel suo essere in realtà dissidio, essa conduce alla lacerazione delle forme e all'impossibilità della rappresentazione. Come nota Suffanti, ciò che sostiene il sublime non è più la finalità degli oggetti rispetto al giudizio riflettente, ma una finalità del soggetto rispetto agli oggetti, considerati nella loro assenza di forma. «È in seguito alla sua assenza di forma, o meglio è in quanto considerato senza le sue forme (posto che ne posseda), che l'oggetto, suo malgrado, dà occasione alla ragion pratica di rafforzare il suo ascendente sul soggetto»²⁶. Nello sfacelo delle forme, la ragione può rendere *negativamente* intuibile la propria destinazione soprasensibile: e qui s'inserisce il compito dell'artista.

²⁴ J.F. Lyotard, *Anima minima: sul bello e il sublime*, cit., p. 121.

²⁵ *Ibid.*, p. 107.

²⁶ F. Suffanti, “Come il confine che termina l'uno dando il principio all'altro: Lyotard e Newman”, *Materiali di estetica*, n. 15, 2009, p. 183.

[Egli] deve far vedere che c'è dell'invisibile nel visibile. L'impresentabile è ciò che è oggetto dell'Idea, e di cui non è possibile mostrare (presentare) esempio, caso, simbolo stesso. L'universo è impresentabile, l'umanità stessa, la fine della storia, l'istante, lo spazio, il bene, ecc. Kant dice: l'assoluto in generale. Infatti, presentare è relativizzare, collocare in contesti e in condizioni di presentazione, plastica all'occorrenza. Dunque non si può presentare l'assoluto. Ma è possibile presentare il fatto che c'è l'assoluto. È una "presentazione negativa", Kant dice anche "astratta". È in quest'esigenza d'allusione indiretta, quasi inafferrabile, all'invisibile nel visibile che sorge la corrente della pittura astratta nel 1912.²⁷

E come per Kant l'interdetto mosaico alle immagini, per il canadese è l'arte d'avanguardia a esemplificare con la massima efficacia il problema dell'irrapresentabile.

Si pone ora tuttavia il problema dell'identità del *qualcosa* che traspare dall'assenza della forma. Posto che più non si tratta dell'idea di libertà morale, come in Kant. E ulteriore questione riguarda il modo in cui l'arte avanguardista si differenzi dall'arte romantica, tesa anch'essa a cercare di esprimere ciò che invece è inesprimibile. Anzitutto, è indubitabile che le avanguardie pittoriche portino all'estremo apice il romanticismo, cioè la modernità «che è, in senso forte e ricorrente (quello che incalza già in Petronio e in Sant'Agostino), la debolezza dell'equilibrio stabile tra sensibilità e intelligenza»²⁸. Al contempo, l'arte contemporanea segna però l'abbandono dalla nostalgia romantica. Essa non cerca l'impresentabile nell'oltre, in un'origine o una fine perdute, ma nella materia stessa del lavoro artistico²⁹.

In *Che cos'è il postmodernismo?* Lyotard distingue inoltre due diversi modi di approcciarsi al sublime. Il primo, la «malinconia», è tipico della sensibilità romantica. Quest'ultima enfatizza la nostalgia per una *presenza* percepita ma non ricomposta dall'immaginazione, in cui per-

²⁷ J.F. Lyotard, *L'inumano. Divagazioni sul tempo*, cit., p. 167.

²⁸ *Ibid.*, p. 168.

²⁹ Cfr. *ibid.*

siste la lotta – fallimentare – per ricongiungersi con la Natura o Spirito Assoluto. Nel secondo caso, la «novatio», atteggiamento tipico delle avanguardie, si è per il pensatore di fronte all'autentico sentimento del sublime. Esso non si crogiola nel rimpianto per qualcosa di ormai perduto, ma, al contrario, enfatizza l'incremento delle forze vitali e la gioia derivante dal dover inventare «nuove regole del gioco»: siano esse pittoriche, artistiche, o di qualsiasi altro tipo³⁰. Ecco dunque delinearsi l'effettiva differenza tra romanticismo e avanguardia: che cioè «l'inesprimibile non risiede in un altrove, un altro mondo, un altro tempo, ma in questo: che accada (qualcosa)»³¹. Il sublime “contemporaneo” si situa nel *qui e ora*, nella sensibilità presente, indissolubilmente legato al problema dello spazio e del tempo.

Isolando il sublime, Kant mette l'accento su qualcosa che è direttamente in rapporto con il problema della mancanza dello spazio e del tempo. Le forme, che fluttuano liberamente e che suscitavano il sentimento del bello, vengono a mancare. In una certa maniera, il problema del sublime è strettamente legato a ciò che Heidegger chiama ritrazione dell'essere, ritrazione della donazione. L'accoglienza del sensibile, cioè del senso incarnato nel qui-ora prima di ogni concetto, non avrebbe più luogo e momento. Questa ritrazione mostrerebbe la nostra sorte attuale³².

L'arte si trova ad affrontare lo stesso problema da cui sono nate le geometrie non euclidee, le aritmetiche assiomatiche, le fisiche non ne-

³⁰ Si veda A. David, *Lyotard on the Kantian Sublime*, cit.. Mauro Carbone, riferendosi in particolare al saggio di *Anima Minima*, tuttavia sottolinea: «Quella che con toni empatici Lyotard descrive non è d'altra parte la *nostalgia* per l'impresentabile che un tempo egli indicava come tipicamente moderna invitando a prenderne congedo? La permea infatti il rimpianto per la nostra finitezza sensibile, benché proprio Kant abbia mostrato come agli uomini soltanto, appunto perché ragionevoli e al contempo *sensibili*, sia data la bellezza. Eppure, dalle pieghe dell'affermazione per cui solo si può presentare che c'è dell'impresentabile trapela una delusione che della *hybris* moderna pare tradire le tracce» (M. Carbone, “J.-F. Lyotard, Anima minima. Sul bello e il sublime”, *Arte Estetica*, n. 3, 1996, p. 88).

³¹ J.F. Lyotard, *L'umano. Divagazioni sul tempo*, cit., p. 127.

³² *Ibid.*, p. 151.

wtoniane³³. La vera crisi dei fondamenti non riguarda la ragione: bensì lo spazio e il tempo sensibili³⁴, base di ogni analisi scientifica condotta su oggetti reali. Ciò che caratterizza specificamente il postmoderno è infatti l'impossibilità di ricomporre uno statuto della temporalità in cui presente, passato e futuro siano inglobati in una medesima unità di senso³⁵. Il sublime si configura allora «quale rottura del paradigma che cerca di costruire la temporalità a partire dalla coscienza (e qui l'obbiettivo polemico è sicuramente Husserl)»³⁶ poiché in esso si mostra come l'apprensione estetica delle forme non è possibile se non rinunciando ad ogni pretesa di "dominare" il tempo attraverso una sintesi concettuale. Ciò che è in gioco non è la "ricognizione" del dato, come in Kant, ma l'attitudine a lasciar affiorare le cose così come esse si presentano. Per cui ogni attimo è come un «aprirsi a»³⁷. Nel momento in cui l'essere si ritrae, Lyotard afferma citando Hölderlin, «al limite estremo della lacerazione, non resta [...] più niente che le condizioni del tempo e dello spazio»³⁸. E attraverso la mediazione del pensiero di Hegel³⁹, le avanguardie hanno sfruttato in modo esemplare questo "non restar più..." in una «pittura del senza destino», che si concentra sul *qui e ora* e sull'*accadere* nel sensibile. Nel suo inedito approccio all'ossessione del tempo, è l'opera di Barnett Newman a essere più vol-

³³ *Ibid.*, p. 154.

³⁴ *Ibid.*, p. 150.

³⁵ *Ibid.*, pp. 44-45.

³⁶ D. Cantone, *Un accordo nel disaccordo. Proposta per un confronto tra le estetiche di Deleuze e Lyotard*, "Aut, aut", n. 338, aprile/giugno 2008, p. 149.

³⁷ Cfr. J.F. Lyotard, *L'inumano. Divagazioni sul tempo*, cit., p. 53.

³⁸ *Ibid.*, p. 152. Il passo del poeta tedesco è tratto dai suoi *Rilievi* su Edipo.

³⁹ «Non solamente l'essere sul punto di riassorbire questo "non restare che lo spazio e il tempo" come condizioni pure (ciò che è compiuto da Hegel all'inizio della prima grande opera, la *Fenomenologia dello Spirito*, dove si mostra che lo spazio e il tempo non hanno verità in se stessi, ma nel concetto, che non vi è alcun qui-ora, che non vi è che percezione, che il sensibile è sempre già mediato attraverso l'intelletto), ma anche il tema della fine dell'arte rivela su un altro piano la persistenza del tema della ritrazione della donazione e della crisi dell'estetica. Se non vi è tempo, se il tempo è il concetto, non vi è arte che per errore, o, piuttosto, il momento della fine dell'arte coincide con quello dell'egemonia del concetto» (*ibid.*, p. 153).

te citata dal filosofo canadese come perfetto esempio. Scrive l'artista in seguito a un'escursione sulle colline di Akron:

Proprio qui nella seducente vallata dell'Ohio ci sono forse i più grandi monumenti artistici del mondo [...]. Ecco la natura dell'atto artistico nella sua auto evidenza, nella sua semplicità assoluta. Non ci sono soggetti, niente che possa essere mostrato in un museo o nemmeno fotografato; è un'opera d'arte che non può neanche essere vista, è qualcosa di cui si può fare esperienza lì sul posto: la sensazione è che qui c'è lo spazio [...] Improvvisamente si realizza che la sensazione non è quella dello spazio [...]. La sensazione è la sensazione del tempo – e tutti gli altri molteplici sentimenti svaniscono come il paesaggio esterno. [...] Solamente il tempo può essere sentito in privato. Lo spazio è un bene comune, soltanto il tempo è un'esperienza personale e privata. Questo è ciò che la rende [...] importante. Ogni persona deve sentirla da sé.⁴⁰

Il quadro, nota Lyotard, non offre nessun messaggio: è esso stesso il messaggio, che s'identifica con il messaggero e dice: *eccomi, io sono per te, qui e ora*. Il messaggio è la presentazione, ma del nulla, cioè della presenza⁴¹. Quest'ora è sconosciuto alla coscienza, e non può da essa farsi costituire (torna l'obiettivo polemico Husserl) poiché rappresenta ciò ch'essa dimentica per costituire se stessa: l'accadere. Non che *qualcosa* accada: *ciò* che accade (*quid*) è successivo: «l'inizio è *che* c'è...(*quod*); il mondo, *ciò che* c'è». ⁴² Ecco come Newman supera il romanticismo: inserendo il tempo nello stesso oggetto pittorico. Soltanto «il materiale cromatico, il suo rapporto con il materiale (la tela, talvolta lasciata non preparata) e la sua disposizione (scala, formato, proporzione)»⁴³ deve suscitare la meraviglia che qualcosa sia, piuttosto che niente. L'arte delle avanguardie non dimentica la possibilità che *non*

⁴⁰ B. Newman, *Ohio, 1949*, tr. it. di F. Suffanti, *Materiali di estetica*, n. 15, 2009, pp. 197-198.

⁴¹ Cfr. J.F. Lyotard, *L'inumano. Divagazioni sul tempo*, cit., pp. 112-113.

⁴² *Ibid.*, pp. 114-116.

⁴³ *Ibid.*, pp. 117-118.

accada nulla, che parole, colori e forme vengano a mancare; e a questa eventualità spesso s'associa un senso di angoscia. «La suspense può essere accompagnata anche da piacere, per esempio quello di accogliere l'ignoto, e perfino da gioia per usare le parole di Baruch Spinoza, quella gioia procurata dall'incremento di essere apportato dall'evento»⁴⁴. All'interno dell'immanenza del nulla, il sublime è suscitato dall'*accadere*, annuncio che non tutto è finito⁴⁵. Insomma, un sublime come *delight*, «piacere negativo che [...] in modo contraddittorio, quasi nevrotico [...] deriva dalla sospensione di un dolore che ci minaccia»⁴⁶. L'opera sensibile, simile «all'esercizio sessuale che il nipotino di Freud compie sul bordo del suo lettino», mette in gioco la conversione della vista in visione e dell'apparenza in apparizione. «L'apparizione è l'apparenza marchiata dal sigillo della propria sparizione»⁴⁷.

⁴⁴ *Ibid.*, pp. 126-127.

⁴⁵ Cfr. *ibid.*, p. 116.

⁴⁶ *Ibid.* Curiosamente, in quanto la sua analisi prende le mosse dalla definizione kantiana di sublime, Lyotard attribuisce a Burke il merito di aver colto il vero nucleo del problema: «la questione del tempo, dell'*Accade?*, non fa parte, almeno esplicitamente, della problematica di Kant in materia. Credo, invece, che sia al centro della *Philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* che Edmund Burke pubblica nel 1757. Kant rigetta le tesi di Burke come empiriste e fisiologiste, ma, d'altra parte, prende in prestito l'analisi della contraddizione che caratterizza il sentimento del sublime. Egli spoglia di fatto l'estetica di Burke di ciò che io credo sia la sua vera posta in gioco, quella di mostrare che il sublime è suscitato dalla minaccia che non accada più niente. [...] Ho voluto suggerire che, sul limitare del romanticismo, l'elaborazione dell'estetica del sublime da parte di Burke e, a titolo minore, da parte di Kant indica un mondo di possibilità di sperimentazioni artistiche in cui le avanguardie tracciano i loro percorsi. Non si tratta in generale di influenze dirette, empiricamente osservabili, Manet, Cézanne, Braque e Picasso non hanno probabilmente letto né Burke né Kant. Si tratta piuttosto di una deviazione irreversibile nella destinazione delle opere, che influenza tutta la valenza della condizione artistica. L'artista cerca combinazioni che permettano l'evento» (*ibid.*, pp. 134, 137). Non solo: in Burke si può inoltre scorgere un primo affrancamento dal paradigma della *mimesis* che impedisce all'arte una piena libertà d'espressione: «se l'oggetto dell'arte è di far provare sentimenti intensi al destinatario delle opere, la figurazione per mezzo delle immagini è una costrizione che limita le possibilità dell'espressione emozionale. Nelle arti del linguaggio, e nelle opere della poesia in particolare, in quella poesia considerata da Burke non come un genere con le sue regole, ma come il campo in cui si svolgono certe ricerche sul linguaggio, il potere di commuovere è libero da verosimiglianze figurative» (*ibid.*, p. 135).

⁴⁷ J.F. Lyotard, *Anima Minima. Sul bello e il sublime*, cit., p. 126.

«Al tempo del nichilismo», come scrive Carbone, il sensibile artistico mostra dunque una duplice mancanza, o eccedenza. Da un lato, l'incapacità di presentare in forme l'innominabile, di cui pur testimonia la presenza, convertita in apparizione⁴⁸. Dall'altro, in riferimento all'opposto polo dell'esperienza estetica, cioè il «pensiero-corpo» che Lyotard chiama *anima*, l'impossibilità di evadere dalla schiavitù a cui il sensibile, portandola a esistere, l'assoggetta⁴⁹ – e può *soltanto* assoggettarla: perché, al tempo del nichilismo, esso non può offrire la «pace del bel consenso», ma può appena strappare l'anima dal nulla. Del resto, proprio attraverso tale eccedenza l'arte conserva il potere di commuovere, una volta scomparso il suo contesto. Di fronte al pubblico «senza gusto determinato che la modernità ha autorizzato», queste opere fanno appello all'enigmatica *presenza* che non appartiene ad alcun tempo, e ch'esse contrassegnano nel sensibile. Mai simili, esse elevano tutte lo stesso lamento: «l'esistenza estetica deve essere incessantemente destata dalla servitù e dalla morte»⁵⁰. In ogni grande opera risuona quest'allarme contro il nulla.

Sembrerebbe dunque che una fruizione condivisa sia possibile: nonostante il filosofo si sia negato la fondazione morale della comunicabilità del sublime e il riconoscimento di un *sensus communis*, che in ogni caso nello schema kantiano si può applicare soltanto al bello⁵¹. A pro-

⁴⁸ «Ma che con ciò stesso da sempre lo minaccia di sparizione, perennemente riscattandolo dalla morte e nel contempo alla morte perennemente esponendolo» (M. Carbone, «J.-F. Lyotard, Anima minima. Sul bello e il sublime», cit., pp. 87-88).

⁴⁹ «L'*anima* non esiste se non in quanto è affetta. La sensazione, piacevole o detestabile, annuncia pure all'*anima* che essa non esisterebbe affatto, che resterebbe inanimata, se non fosse affetta da nulla. Quest'anima non è che il risveglio di un'affettività, la quale rimane disaffetta in mancanza di un timbro, di un colore, di un profumo, in mancanza dell'evento sensibile che la eccita» (J.F. Lyotard, *Anima Minima. Sul bello e il sublime*, cit., p. 123).

⁵⁰ *Ibid.*, p. 122.

⁵¹ Dopo aver fondato sul *sensus communis* il sublime come entusiasmo, Lyotard riprenderà poi la critica alla nozione kantiana - riferendola in modo corretto al giudizio di gusto - in una conferenza del 1986 intitolata, appunto, *Sensus communis*. Anzitutto, accusa il filosofo postmoderno, non si può considerare come metafora valida l'affermare, come fa Kant, che il senso comune sia in seno al soggetto. Nel giudizio di gusto non si può presupporre un'«interiorità» poiché esso non è espresso da un sogget-

posito di Newman, Lyotard afferma che nessun segreto si cela nelle sue tele. «Non c'è nulla di seducente o di equivoco. Tutto è chiaro, “diretto”, franco, “povero”»⁵². Insomma, niente di più semplice che leggere un'opera d'arte: sembra sufficiente porsi dinnanzi alla testimonianza impresentabile di una presenza ch'eccede il sensibile per instaurare un dialogo con lei, per sentirsi rivolgere l' *eccomi, io sono per te, qui e ora*. Si potrebbe forse dire che la comunicabilità estetica del sentimento sublime sia dunque fondata sulla condivisa percezione del tempo, o, meglio, dell'istante: nel suo essere teatro dell' *Accade?* e/o della possibilità che non accada nulla. Del resto, s'è visto che l'anima è risvegliata all'essere proprio dal sensibile artistico del sublime. Eppure, nonostante ne riconosca la centralità per la riflessione estetica, Lyotard affronta il tema della fruizione soltanto per accenni, oscillando inoltre tra due concezioni quasi opposte del rapporto tra il “soggetto” e l'opera d'arte. Se fin qui il problema sembra quasi non sussistere, il filosofo aggiunge poi delle annotazioni in pieno contrasto con l'apparente “semplicità” della ricezione di fronte al sublime.

L'appassionato non prova un piacere sensibile, non trae
beneficio etico dal suo contatto con le opere, si aspetta da

to già costituito: la conoscenza dell'esperienza esige infatti un principio supremo d'unificazione, l'*io penso*, come originaria unità sintetica d'appercezione; ma la sintesi in gioco nel piacere estetico non è determinante, bensì riflettente, ovvero «più radicale, più incoglibile e più estesa» e non presupponente un'unità, ma un «fidanzamento» tra ragione e immaginazione. Perciò, quest'ultima «è sempre minacciata dalla regolazione che la facoltà dei concetti potrà sempre imporre alle forme, dal recupero “intellettuale” delle forme». Recupero che consiste cioè nello schematismo, nel caso l'intelletto volesse determinare il possibile «concerto» delle due facoltà. Se dunque l'*io penso* è l'origine della soggettività nelle sintesi determinanti, non lo è quanto a quelle riflettenti; per cui nel «concerto delle facoltà» non si può parlare di un soggetto in senso proprio, ma di «un pre-io, un pre-cogito della sintesi interfaccoltaria fluttuante, che non concerne l'io, ma la natura». Cfr. *ibid.*, pp. 43-45.

⁵² J.F. Lyotard, *L'umano. Divagazioni sul tempo*, cit., p. 115. Per una diversa declinazione della “semplicità” della fruizione, intesa come incommentabile nel suo non-senso (il quale si configura come “resistenza” nei confronti di una visione della realtà che si potrebbe definire “edipica”, nell'accezione di Deleuze) si veda il commento di Lyotard all'opera di Duchamp; per cui si rimanda a S. Frangi, “Duchamp as several transformers”. Lyotard e l'estetica politica degli incommensurabili”, *Materiali di estetica*, n. 15, 2009.

esse un'intensificazione delle sue capacità di emozione e di concezione, un godimento ambivalente. L'opera non si piega ai modelli, cerca di presentare che esiste dell'impresentabile; non imita la natura, è un artefatto, un simulacro. La comunità sociale non si riconosce nelle opere, le ignora, le rifiuta come incomprensibili, poi, però, accetta che l'avanguardia intellettuale le conservi nei musei come tracce di tentativi che portano testimonianza della potenza dell'ingegno e della sua miseria⁵³.

Lyotard s'interroga, in quanto membro della classe intellettuale, su come far capire la nostra pittura a coloro i quali non sono artisti⁵⁴; e, citando Jauss, chiede alle avanguardie di essere comunicabili. Quest'ultime sembrano infatti essere ormai separate da un pubblico che «utilizza macchine fotografiche ben regolate e lamine di illustrazioni "pulite" (compreso al cinema)». Un pubblico «convinto di dover portare a termine il programma della prospettiva artificiale, [che] non capisce come ci si metta un anno a fare un quadrato bianco, cioè a rappresentare niente»⁵⁵.

Da dove deriva il distacco che, di fatto, separa l'avanguardia dal pubblico? Ci si deve dunque chiedere che cosa impedisca la comprensione (o una semplice ricezione) delle opere sublimi. Non sembra infatti essere più sufficiente porsi dinnanzi ad esse: il loro orizzonte di significato non si dispiega immediatamente al fruitore. Ancora una volta, Lyotard sembra suggerire che il nodo fondamentale del problema sia da situare nella concezione dello spazio e del tempo; quale si configura però nel capitalismo. Il capitale si fonda infatti sul principio per cui la moneta non sia altro che tempo "immagazzinato" e messo a disposizione. In questo contesto, il tempo reale si riduce così al momento in cui la temporalità conservata sotto forma di moneta si realizza. «L'importante, per il capitale, non è il tempo già investito in beni e ser-

⁵³ J.F. Lyotard, *L'umano. Divagazioni sul tempo*, cit., p. 137.

⁵⁴ Cfr. *ibid.*, p. 170.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 162.

vizi, ma il tempo ancora immagazzinato in riserve di moneta “libera” o disponibile. Accertato che quest’ultima rappresenta il solo tempo che possa essere utilizzato per organizzare il futuro e neutralizzare l’evento»⁵⁶. Se le avanguardie, come si è detto, evidenziano l’impossibilità di ricomporre la temporalità in un’unità di senso, il capitalismo riesce invece a dominare il tempo, sottoponendolo a una “logica dell’utile” che impone fretta e guadagno. Come il mito, esso riesce inoltre a conservare il principio secondo cui lo svolgimento generale della storia può essere concepito, e dunque “costretto”, in una totalità pacificata⁵⁷. L’*Accade?*, l’evento, viene così vanificato nella presunzione di poter concepire lo svolgimento generale della storia e la sua destinazione, per quanto indeterminata. Unico criterio dell’importanza sociale si configura la disposizione dell’informazione (intesa come dato sfruttabile): la quale, nel momento in cui è trasmessa e condivisa, cessa di essere tale per diventare un dato ambientale. Essa finisce per occupare una durata istantanea, poiché «tutto è già detto»: ovvero, non c’è nulla da aggiungere: «tra due informazioni, per definizione, non accade niente»⁵⁸. Ecco così resa possibile la confusione tra ciò che interessa il capitalismo e la domanda delle avanguardie: tra ciò che accade e l’*Accade?*, tra il nulla che separa la successione di due informazioni e il nulla presentazione impresentabile delle avanguardie.

Il “fruitore medio”, abituato alla temporalità capitalistica, non potrà dunque che restare spiazzato di fronte alla nuova concezione del tempo che le avanguardie gli offrono; o nel peggiore dei casi, non riuscirà nemmeno a percepire in cosa si differenzino l’accade e l’*Accade?*. Tanto che gli artisti, come gli ebrei nel ghetto di Varsavia, «se resistono all’uso oggi predominante del tempo, non sono solo predestinati a scomparire, devono anche contribuire alla fabbricazione di un “cordone

⁵⁶ *Ibid.*, p. 95.

⁵⁷ Cfr. *ibid.*, pp. 96-98.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 142.

sanitario” che li isoli»⁵⁹. L’unico modo per sopravvivere all’isolamento consiste nell’adeguarsi al *sensus communis* che la società capitalista propone: il mercato dei beni culturali. Solo mezzo che può garantire la comunicabilità, e soprattutto la commerciabilità, delle opere⁶⁰. In queste condizioni lo spazio pubblico, la *Öffentlichkeit*, cessa di essere luogo della sperimentazione, in cui si cerca di determinare lo statuto dello spirito come apertura all’*Accade?*, per diventare una compravendita sottoposta alla regola del nuovo. O meglio, del semi nuovo: il segreto di una riuscita artistica, così come di un successo commerciale, risiede nel dosaggio tra il sorprendente e il già conosciuto. Attraverso la citazione, il pastiche, l’ornamento, si riprendono formule sanzionate da precedenti successi, combinandole con soluzioni apparentemente incompatibili. Spesso si ricade nel kitsch e nel barocco, lusingando il “gusto” di un pubblico che gusto non può avere, poiché la sensibilità è indebolita dalla moltiplicazione delle forme e degli oggetti disponibili. «Si crede così di esprimere lo spirito del tempo e non si fa che riflettere quello del mercato»⁶¹.

Questo “collage” è ancora più illegittimo nella sua pretesa/pretesto di voler trarre un risultato dall’opera delle avanguardie; riducendole così a una sintesi pacificata e arrestando la loro continua apertura all’evento⁶². Mescolare su una stessa superficie «motivi neo o iperrealisti e motivi astratti, lirici o concettuali, è mostrare che tutto si confonde perché tutto è consumabile»⁶³. Si deve dunque prestare attenzione a non confondere l’autentica novità delle avanguardie con l’attrattiva del semi-nuovo, esca del mercato dell’arte per sedurre consumatori.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 105.

⁶⁰ Cfr. *ibid.*

⁶¹ *Ibid.*, p. 142.

⁶² Lyotard si riferisce in particolare alla transavanguardia e al postmodernismo di artisti come Jencks: cfr. *ibid.*, p. 169.

⁶³ *Ibid.*

Innovare consiste nel fare come se accadessero molte cose, e nel farle accadere. La volontà afferma con esse la sua egemonia sul tempo. Così si conforma alla metafisica del capitale che è una tecnologia del tempo. L'innovazione "va avanti". Il punto interrogativo dell'*Accade?* ferma. Con l'occorrenza, la volontà è smontata. Il compito avanguardista resta quello di smontare la presunzione dello spirito in rapporto al tempo. Il sentimento sublime è il nome di questa indigenza⁶⁴.

Il problema della fruizione, certo, resta aperto; del resto, lo stesso Kant notava che il giudizio sul sublime, sebbene non sia un prodotto della cultura o una convenzione sociale, «(più che quello sul bello) esige una certa coltura». E forse in questa direzione si potrebbe aprire un orizzonte d'indagine per approfondire i nodi problematici che Lyotard lascia molto post-modernamente in sospeso. Ad esempio, riscoprendo l'importanza del "fruire molto", imprescindibile prerogativa del settecentesco uomo di gusto, nel tentativo di formare un'"educazione al vedere" che potrà forse condurre a ritrovare, nel giudizio estetico, quell'«universalità [...] che oggi è, senza dubbio, un lontano ricordo»⁶⁵. Certo non si può dimenticare che difficilmente il gusto (il quale inoltre mal si adatta al sublime) potrebbe oggi configurarsi come idea costitutiva dell'estetica: esso è stato oggetto di un lungo processo di destrutturazione e scalzato nell'avvenuta accettazione dell'utilizzo artistico del disgusto. Non è detto tuttavia ch'esso, come suggerisce Franzini, non possa attualizzarsi, nella sua funzione regolativa come un nuovo senso comune:

Il gusto è alla ricerca di un nuovo senso comune, della possibilità di ricostituirsi come senso comune, capace cioè di un orizzonte possibile di comunicazione intersoggettiva, fondato sulla sensualità espressiva delle immagini, sulla loro forza di ricostituire un senso magico, simbolico, enigmatico che, a partire dal dato estetico-intuitivo, possa far

⁶⁴ *Ibid.*, p. 143.

⁶⁵ G. Dorfles, *Le oscillazioni del gusto*, Lerici, Milano 1966, p.118.

pensare senza che ciò implichi l'oblio del sentire. Il gusto è forse alla ricerca di quella che Baudrillard ha chiamato l'illusione radicale: recupero che è possibile solo ritrovando la capacità di collegare le forme all'interno di una modalità rappresentativa che sia, in primo luogo, al di là degli infiniti discorsi deboli, debolisti, de costruttivi o postmoderni, l'afferramento della matrice di apparizione delle cose, dove, semplicemente, esse declinano la loro presenza.⁶⁶

⁶⁶ E. Franzini, *La decostruzione del gusto*, in *Il gusto. Storia di un'idea estetica*, a cura di L. Russo, testi, traduzioni, apparati critici e biobibliografici di P. D'Angelo, E. Franzini, G. Sertoli, S. Tedesco, Aesthetica, Palermo 2000, p. 191.